Zur Zusammenarbeit englischer Berufsdramatiker unmittelbar vor, neben und nach Shakespeare

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Schlesischen
Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau
vorgelegt von

Alexander Tiegs
Studienreferendar aus Berlin.

Promotion: 26. Juli 1933.

Breslau 1933.

Spezialdruckerei für Dissertationen Dr. Hermann Eschenhagen, KG., Ohlau i. Schl.

Referent: Prof. Dr. von Schaubert.
Korreferent: Prof. Dr. Horn.
Examen rigorosum: 1. März 1933.

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Teildruck.

Die vollständige Arbeit erscheint als Heft II der „Beiträge zur Anglistik", herausgegeben von E. von Schaubert, Breslau, Verlag Trewendt & Granier.

Plan.

Seite

Einleitung: Der Begriff Zusammenarbeit. 1

Erster Teil: Zeugnisse für Zusammenarbeit. . . . 6
A) Externe Zeugnisse. 6
1. Angaben in Henslowes „Diary“ 6
2. Angaben auf Titelblättern früher Drucke . . . 10
3. Angaben des Stationers' Register 12
4. Angaben des Master of the Revels 14
5. Angaben in Widmungen, Vorreden, Prologen, Epilogen 15
6. Private Angaben von Zeitgenossen 16
7. Verschiedenheit der Handschriften in autographen Manuskripten . . . . . , 16
B) Interne Zeugnisse. 17
1. Unterschiede in der Konzeption 17
2. Unterschiede stilistischer Art 19
3. Unterschiede sprachlicher Art 23
4. Unterschiede metrischer Art 27
5. Widersprüche . . . . . , 31
6. Kenntnis verschiedener Länder und Sprachen (ein Spezialfall) 35
7. Durch die Schallanalyse zu erfassende Unterschiede. 35
C) Stellungnahme gegenüber externer und interner Forschung 36

Zweiter Teil: Zusammenstellung der Dramen, für die Abfassung in Zusammenarbeit in Betracht kommt. . . 39
A) In Henslowes „Diary“ notierte Dramen 39
B) Anfänge auf der Volksbühne: Marlowe, Nashe, Greene, Lodge, Lyly, Kyd, Peele 55
C) Ben Jonson und seine Mitarbeiter Chapman und Marston 63
D) Beaumont, Fletcher und Massinger 68
E) Dekkers Zusammenarbeit mit Webster, Middleton, Day, S. Rowley, W. Rowley, Ford, Massinger, Marston, Daborne und Munday 82
F) W. Rowleys Zusammenarbeit mit Middleton, Massinger, Webster, Heywood, Day und Wilkins 87

Seite

G) Restliche Fälle vereinzelten Zusammenarbeitens: Day, Wilkins, Davenport, Drue, Drayton, Ford, Webster, Heywood, Brome, Jonson jr., Markham, Machin, Sampson, Chettle etc. 92

Dritter Teil: Motive und Methoden der Zusammenarbeit 98
A) Motive der Zusammenarbeit 98
1. Zweckmässigkeitsgründe 98
a) Pekuniärer Vorteil 98
b) Notwendigkeit rascher Produktion 100
c) Geringere Befähigung und mangelnde Erfahrung . 104
2. Soziologisch-historische Gründe 105
a) Durch enge soziologische Verbundenheit begünstigte persönliche Neigung 105
b) Aus historischer Verwurzelung im Mittelalter zu erklärende geringere Wertung der Individualität . 109
B) Methoden der Zusammenarbeit 112
1. Arbeitsteilung gemäss der Struktur des Dramas . . 112
2. Arbeitsteilung gemäss dem Stoff 114
3. Arbeitsteilung gemäss den Rollen 119
4. Arbeitsteilung ohne systematische Grundlage . . 120

Schluss: Die Stellung des Dramatikerkreises um Henslowe auf dem Gebiete der Zusammenarbeit. 122

Abkürzungen.

Ac	=	The Academy.
Archiv	=	Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen.
ESt	=	Englische Studien.
GRM	=	Germanisch-Romanische Monatsschrift.
Jb	=	Shakespeare-Jahrbuch.
JEGPh	=	The Journal of English and Germanic Philology.
Litbl	=	Literaturblatt für germanische und romanische Philologie.
MLN	=	Modern Language Notes.
MLR	=	The Modern Language Review.
MPh	=	Modern Philology.
NQ	=	Notes and Queries.
PhQu	=	Philological Quarterly.
PMLA	=	Publications of the Modern Language Association of America.
RES	=	The Review of English Studies.
StPh	=	Studies in Philology.
TLS	=	The Times Literary Supplement.
TNSS	=	Transactions of the New Shakspere Society.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548605_0133

Einleitung.

Die Zusammenarbeit elisabethanischer Dramatiker darf als eins der eigenartigsten und interessantesten Phänomene innerhalb der englischen Literaturwissenschaft gelten. Umso erstaunlicher ist die in der Forschung gelegentlich zutage getretene Tendenz einer gewissen Ignorierung des Arbeitsverfahrens und die daraus resultierende geringe Vertrautheit weiter Kreise mit dem Ausmass seiner Verbreitung. Hier, wenn möglich, etwas entgegenzuwirken, will sich die vorliegende Untersuchung bemühen; sie erstrebt dreierlei: zunächst eine kritische Erörterung der Quellen, die Entstehung eines Dramas in Zusammenarbeit anzeigen, sodann eine Erfassung des Materials in möglichster Vollständigkeit und schliesslich eine Deutung der Motive, aus denen sich die Existenz der Arbeitsweise erklärt, sowie der Methoden, derer sie sich bediente.

Das Zusammenarbeiten von Dramatikern ist eine weder temporär noch lokal beschränkte Erscheinung. Schon die Antike liefert ein Beispiel für die Arbeitsform: Eupolis soll Aristophanes bei der Abfassung der „Ritter" unterstützt haben. Aus der Zeit der französischen Klassik liegt das Tragédie-Ballet „Psyche" vor, das Molière unter Mithilfe von Corneille und Quinault schuf. Zur literarischen Mode wurde das Zusammenarbeiten von Dramatikern dann im Frankreich des 19. Jahrhunderts, bei den Scribe, Dumas, den Meilhac und Halévy, den Augier und Sandeau. Auch in England greift die Arbeitsweise über die eine Epoche, die den Gegenstand dieser Untersuchung bilden soll, hinaus; so vereinte sich in der Restaurationszeit Dryden einmal mit Lee zur gemeinsamen Abfassung des „Oedipus, King of Thebes" und des „Duke of Guise", ferner mit Davenant zur gemeinsamen Bearbeitung von Shakespeares „Tempest". Und noch heute ist es ja von der Operettenlibretto- und Schwankproduktion der verschiedensten Länder her eine geläufige Tatsache, dass als Väter eines Werkes sich mehrere Autoren präsentieren.

Vor Herangehen an die eigentliche Untersuchung gilt es, Reichweite und Problematik des Begriffes „Zusammenarbeit" zu umreissen und so eine Verständigung darüber zu erzielen, wo die Grenzen des Themas liegen.

Unter Zusammenarbeit im literarischen Sinne begreift man das Zusammenwirken mehrerer Autoren zum Zweck der Hervorbringung eines einzigen Werkes. So einleuchtend und endgültig diese Definition scheint, wirft sie doch sofort zwei Probleme auf: einmal die Frage des zeitlichen Verhältnisses der von den verschiedenen Autoren beigesteuerten Partien, und zum andern die Frage, wo urheberrechtlich der Begriff „Mitarbeit" anfängt und Begriffe wie „Anregung" oder „Hilfeleistung" aufhören.

Logisch genommen, verträgt der Terminus „Zusammenarbeit" natürlich nur Anwendung auf solche Fälle, wo tatsächlich ein gleichzeitiges Hand-in-Hand-ineinander-arbeiten der Autoren gewährleistet ist. Nur so entstandene Dramen dürften demnach Aufnahme in diese Untersuchung finden; alle Dramen, bei denen sämtliche Anteile verschiedener Autoren zu verschiedenen Zeiten beigesteuert wurden, wären auszuscheiden. Diese Beschränkung ist, auch wenn man von ihrer logischen Unumgänglichkeit einmal absehen wollte, einfach eine Notwendigkeit, denn in einer Zeit, wo die dramatische Produktion zu einem so erheblichen Teil im Neuschreiben und Revidieren alter Stücke bestand wie in der Zeit Shakespeares, erführe der Begriff „Zusammenarbeit" sonst eine Ausdehnung ins Uferlose. Sagt doch Ronald Bayne[1] z. B.: „all Elizabethan dramatists may be said to have collaborated in a special sense with their predecessors". Sehr mit Recht hat demgegenüber Brander Matthews[2] gelegentlich — in anderem Zusammenhange — darauf hingewiesen, dass es falsch sei, das Neuschreiben und Revidieren alter Stücke mit unter den Begriff des Zusammenarbeitens fallen zu lassen. Trotzdem gilt das von ihm Gesagte natürlich nur mit der Einschränkung, dass beim Neuschreiben oder Revidieren selbst nicht etwa mehrere Autoren zusammenwirkten, also Zusammenarbeit im strengsten Sinne — nur unter besonderen Bedingungen — vorliegt. In den folgenden Untersuchungen hätten jedenfalls — das sei

---

[1] Cambridge History of English Literature, vol. 5, 1910, p. 310.
[2] B. Matthews: Shakspere as a Playwright, London 1913, p. 348.

hiermit festgenagelt — grundsätzlich nur solche Neuschöpfungen, Neubearbeitungen und Revisionen Platz zu finden, die in gleichzeitiger Zusammenarbeit entstanden sind.

Soweit die Theorie. Doch in der Praxis dürften die Dinge ein wenig anders aussehen. Nur selten ist ja Näheres über die Art der Entstehung eines elisabethanischen Dramas bekannt. Tatbestand, Ausgangspunkt ist für den Forscher das Kunstwerk, das Drama selbst. Da ergibt sich nun oft die Feststellung, dass es von mehreren Verfassern herrühren muss, sei es, weil äussere Zeugnisse die Namen mehrerer Autoren angeben, sei es, weil innere Kriterien die Abfassung durch einen einzelnen als unmöglich erweisen. Aber diese Erkenntnis birgt doch keinerlei Gewissheit über den Herstellungsprozess in sich. Angenommen, zwei Verfasser werden durch externe oder interne Kriterien, bezw. beide, bezeugt: woher wissen, ob das Drama in gleichzeitiger Zusammenarbeit zwischen den beiden Dramatikern entstanden ist, oder ob der eine von ihnen das Stück selbständig schuf und der andere es nachträglich überarbeitete?

William J. Lawrence[3] glaubt, allgemeingültige Kriterien für die Scheidung von Zusammenarbeit und Revision gefunden zu haben. Er ist der Ansicht, dass erstens Spuren mehrerer Dramatiker in einer Szene nur aus einer Revision erklärt werden könnten, und dass zweitens die Namen von Revisoren niemals der Ehre teilhaftig wurden, auf dem Titelblatt zu erscheinen, sodass also das Erscheinen mehrerer Namen auf dem Titelblatt stets gleichzeitige Zusammenarbeit der dort genannten Dramatiker garantierte.

Die erste dieser beiden Theorien, Spuren mehrerer Dramatiker in einer Szene liessen sich nicht aus Zusammenarbeit herleiten, basiert auf einer anderen Hypothese von Lawrence[4], dass nämlich die Zusammenarbeit als solche ein Geschäft war, arrangiert zum Zwecke der Zeitersparnis. Nun ist es jedoch erstens kaum zutreffend, wenn Lawrence meint, Zusammenarbeit an derselben Szene könne keinen Zeitgewinn zur Folge gehabt haben; man denke etwa an eine Arbeitsverteilung gemäss den einzelnen Rollen, die unweigerlich mit Zeitersparnis verbunden gewesen sein muss. Zweitens aber hat E.H.C.

[3] W. J. Lawrence: Pre-Restoration Stage Studies, Cambridge, Mass. 1927, pp. 365—366.

[4] ebenda, p. 341.

Oliphant[5] gezeigt, dass nicht jedes Zusammenwirken diesen geschäftlichen, utilitaristischen Charakter trug. Dadurch dürfte die Haltlosigkeit der ersten Hypothese von Lawrence erwiesen sein.

Auch die zweite Theorie, der Name eines Revisors sei niemals auf das Titelblatt gesetzt worden, muss als ins Blaue hinein aufgestellt abgelehnt werden. Oliphant[6] hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass diese Behauptung jeder Grundlage entbehrt, und dass Lawrence selbst nur ein einziges Beispiel als Stütze beizubringen vermag.

Die von Lawrence vorgeschlagenen Unterscheidungskriterien sind also nichtig, das heisst: generell gültige Scheidungsmerkmale stehen nicht zur Verfügung. Nur von Fall zu Fall können die überarbeiteten Dramen von den in Zusammenarbeit entstandenen getrennt und — soweit die Ueberarbeitung nicht durch mehrere gleichzeitig geschah — ausgeschieden werden. Möglicherweise werden sich eine Anzahl revidierter, nicht in Zusammenarbeit geschriebener Dramen in diese Untersuchung einschleichen; sie könnten bis zu gewissem Grade sogar zu unrichtigen Verallgemeinerungen verleiten — eine Gefahr, die von vornherein ins Auge gefasst werden muss.

Und nun zum zweiten Punkt, der Abgrenzung des Begriffes „Mitarbeit" im urheberrechtlichen Sinn. Liegt tatsächlich Zusammenarbeit vor, so kann der Anteil der einzelnen Autoren an dem Drama dem Umfange wie der Bedeutung nach natürlich sehr verschieden sein. Die Wertung des Mitarbeiters spiegelt sich in der ihm zugestandenen Klassifizierung. Es gab mehrere Grade des Mitarbeiters im elisabethanischen London. Ben Jonson erwähnt sie beiläufig im Prolog zu „Volpone", stolz, diesmal keinen von ihnen in Anspruch genommen zu haben:

„Five weeks fully penned it,
From his own hand, without a coadjutor,
Novice, journeyman, or tutor"[7].

Wie Lawrence dazu bemerkt, wird nur ein einziger von ihnen als vollwertige literarische Hilfe gerechnet, nur der „coadju-

---

[5] E. H. C. Oliphant: Collaboration in Elizabethan Drama: Mr. W. J. Lawrence's Theory. PhQu. 8, 1929, p. 4.

[6] PhQu 8, 1929, p. 5.

[7] W. J. Lawrence: Pre-Restoration Stage Studies, 1927, p. 342.

tor"; alle übrigen seien für die Frage der geistigen Urheberschaft „leather and prunella" gewesen.

Hier öffnet sich ein neuer Aspekt. Musste vorhin die Befürchtung ausgesprochen werden, dass unberechtigterweise manche nicht in Zusammenarbeit entstandene Dramen Aufnahme in diese Arbeit finden würden, so ergibt sich nunmehr die Erkenntnis, dass umgekehrt viele Fälle unberücksichtigt bleiben werden, die die Anwendung des Wortes „Zusammenarbeit" rechtfertigten, alle jenen Dramen nämlich, die unter der für den Elisabethaner nicht erwähnenswerten Beihilfe eines „Novice, journeyman, or tutor" zustande kamen. Ein restloses Erfassen aller Fälle und Grade von Zusammenarbeit liegt also nicht im Bereich der Möglichkeit. Das ist eine abermalige Einschränkung, die man sich stets bewusst halten muss.

Nach zwei Richtungen hin verschwimmen demnach die Grenzen. Erstens droht die Gefahr, dass in dieser Arbeit Dramen behandelt werden, die nicht in Zusammenarbeit entstanden sind, und zweitens besteht die Gewissheit, dass nicht alle in Zusammenarbeit entstandenen Dramen Behandlung finden — ganz abgesehen natürlich von der zahlenmässig sehr beträchtlichen[8] völlig spurlos untergegangenen Produktion. Eine Darstellung der elisabethanischen Zusammenarbeit — das sei somit abschliessend festgestellt — muss also in jedem Fall Stückwerk bleiben.

[8] W. W. Greg schätzt die Gesamtproduktion an elisabethanischen Dramen auf zwei bis drei Tausend. (Henslowe's Diary, edited by Walter W. Greg, vol. 2, London 1908, p. 146.)

Erster Teil:

Quellen.

Der erste Teil der Untersuchung wird in einer kritischen Erörterung der für die zu behandelnde Zeit in Betracht kommenden Zeugnisse für Zusammenarbeit bestehen. Grundsätzlich ist hier zu scheiden zwischen externen und internen Zeugnissen. Externe Zeugnisse sind alle solche, die direkt etwas über die Verfasser der in Frage stehenden Dramen aussagen. Hierher gehören beispielsweise Angaben auf den Titelblättern der Drucke und Bekundungen von Zeitgenossen. Interne Zeugnisse dagegen sind solche, die aus einer Betrachtung der Dramen selbst gewonnen werden. Hier wären etwa zu nennen Unterschiede im Stil, in der Sprache, im Metrum.

Die Besprechung der externen Zeugnisse sei an den Anfang gestellt.

Das weitaus umfassendste, interessanteste und aufschlussreichste dieser Zeugnisse — eine schier unerschöpfliche Fundgrube für den Suchenden — ist das Tagebuch des Londoner Theaterbesitzers Philip Henslowe. Henslowe stand mit den verschiedensten Schauspielertruppen der Hauptstadt in Geschäftsverbindung; von Interesse ist in dem hier in Frage kommenden Zusammenhange in erster Linie seine langjährige Verbindung mit den Lord Admiral's Men. Ihnen vermietete er nicht nur seine Theatergebäude für ihre Aufführungen, sondern er fungierte gleichermassen auch als eine Art Bankier der offenbar nicht sehr kapitalkräftigen Truppe. In letzterer Eigenschaft hatte er unter anderem Zahlungen für von ihm im Auftrage der Truppe angekaufte Dramen zu leisten. Als Beleg für diese Zahlungen buchte er in seinem „Diary" vom Oktober 1597 bis Mitte März 1604 ausser dem verauslagten Betrag und dem Datum des Zahlungstages auch noch Titel und Verfasser der betreffenden Dramen. Eintragungen gleicher

Art enthält Henslowes „Diary" von Mitte August 1602 bis zum 9. Mai 1603 auch noch für eine weitere bedeutende Londoner Schauspielertruppe, die Worcester's Men.

Aus den vorerwähnten Eintragungen für die Admiral's Men und Worcester's Men ergibt sich mit aller Klarheit, dass ein sehr beträchtlicher Teil der von Henslowe bezahlten Dramen von mehreren Verfassern herrührte.

Zu prüfen bleibt dennoch die Frage: Wie steht es im einzelnen mit der Zuverlässigkeit der Angaben Henslowes? Es ist einleuchtend, dass es ihm, dem Kreditor, nur um ein Saldieren der geliehenen Beträge zu tun war. Das Schwergewicht jeder von ihm vorgenommenen Buchung liegt auf der Zahlungssumme, während die übrigen Rubriken, Zahlungstag, Zahlungsempfänger und Zahlungsobjekt, an Bedeutung zurücktreten. So ist es leicht verständlich, wenn sich mitunter eine gewisse Lässigkeit auf Seiten Henslowes geltend macht, vor allem in der Ausfüllung der den Forscher am meisten interessierenden Zahlungsempfängerspalte. Solche Unstimmigkeiten sind heute natürlich nur selten aufzudecken; möglich ist es jedoch dann, wenn in einer Eintragung die Zahlungsempfänger zweimal genannt werden. Dafür die beiden folgenden Beispiele:

Auf F. 49 des Tagebuches befindet sich der Eintrag: „Lent vnto the company the 19 of aguste 1598 to paye vnto m^{r} willson monday & deckers in pte of payment of a boocke called chance medley the some of iiij^{ll} v^{s} in this maner willson xxx^{s} cheattell xxx^{s} mondy xxv^{s} J say iiij^{ll} v^{s}"[1]. Während er also anfangs Wilson, Munday und Dekker als Verfasser nennt, spezifiziert er das Honorar für Wilson, Munday und Chettle. Ob nun Dekker oder Chettle oder vielleicht etwa beide an dem Drama mitarbeiteten, kann natürlich heute nicht mehr festgestellt werden.

Ein Eintrag auf F. 46 lautet: „lent vnto the company the 10 of June 1598 to paye vnto m^{r} drayton willson dickers & cheattell in full paymente of the second pte of goodwine l^{s} as foloweth drayton 30^{s} & willson x^{s} & cheattell x^{s} some is l^{s}"[2]. Bei der Spezifizierung übergeht Henslowe also Dekker, der trotzdem an dem Drama einen Anteil gehabt haben muss, wie

[1] Henslowe's Diary, edited by W. W. Greg, vol. 1, London 1904, p. 93.

[2] ebenda, p. 87.

sich aus einer Eintragung Henslowes auf F. 45^{v} ergibt, wo er schreibt: „lent vnto m^{r} cheattell & m^{r} dickers the 6 of ap^{r}ell 1598 vpon ther boocke of goodwine the 2 pt the some of xx^{s}“[3].

Abgesehen aber von solchen kleinen Ungenauigkeiten, die jedenfalls auf das Schuldkonto Henslowes zu setzen sind, ist eine andere mögliche Fehlerquelle in Betracht zu ziehen, die in der Natur der Hensloweschen Notizen ihren Ursprung hat. Henslowe geht es — wie schon angedeutet — nicht darum, auch ja genau festzulegen, wer die Autoren des betreffenden Dramas waren, er notiert vielmehr offenbar nur die von ihnen, die gekommen sind, das Honorar zu kassieren, also die Verfasser nur insoweit sie Zahlungsempfänger sind. Das zeigt sich deutlich dann, wenn die Bezahlung eines Dramas in mehreren Raten erfolgte, wie es in der Regel geschah. In solchen Fällen tauchen bei neuen Teilzahlungen oft auch neue Verfassernamen auf, und erst die Kompilation der einzelnen Notizen ergibt die Feststellung der Autoren — aber nicht notwendigerweise aller Autoren. Es besteht natürlich durchaus die Möglichkeit, dass bei einem in Zusammenarbeit entstandenen Drama der eine oder der andere von den Verfassern bei der Auszahlung des Honorars durch Henslowe nie zugegen war und sein Name somit nicht den Weg ins „Diary“ fand. In der Tat lassen sich Fälle nachweisen, wo Henslowe nicht alle Verfasser namhaft macht.

Auf F. 69^{v} in Henslowes „Diary“ finden sich die folgenden beiden Eintragungen: „Receaued of Mr Henshlowe thys 3th of June 1600 in behalfe of the Company to An: Munday & the rest in pte of payment for a booke Called the fayre Constance of Roome the some of iij^{ll} v^{s}“[4]. Ferner: „pd vnto drayton hathway monday & deckers at the a poyntment of Robart shawe in full payment of a Boocke called the fayre constance of (of) Rome the 14 of June 1600 some of xxxxiiij^{s}“[4]. Während Henslowe in der ersten Eintragung die Mitarbeiter Mundays in dem bei ihm beliebten verkürzten Verfahren mit dem Zusatz „& the rest“ abtut, nennt die zweite Eintragung Drayton, Hathway und Dekker als Mundays Mitarbeiter. Man müsste diese vier demnach für die Verfasser des ersten Teils des Dramas „Fair Constance of Rome“ halten, denn die zitierten

[3] Henslowe's Diary, vol. 1, p. 86.
[4] Henslowe's Diary, vol. 1, p. 122.

beiden Eintragungen sind die einzigen in Henslowes Tagebuch, die auf den ersten Teil des Dramas Bezug haben. Und doch wäre damit nicht die volle Wahrheit bekannt, wie ein Brief Robert Shaas an Henslowe vom 14. Juni 1600, dem Tage der zweiten Eintragung, zeigt. Dieser Brief lautet: „J pray you m^{r} Henshlowe deliuer vnto the bringer hereof the some of fyue & fifty shillinges to make the 3^{ll} — fyue shillinge wch they receaued before, full six pounde in full payment of their booke Called the fayre Constance of Roome. whereof J pray you reserue for me m^{r} willsons whole share wch is xj^{s}. wch J to supply his neede deliuered him yesternight. yor lovinge ffreind Robt Shaa"[5]. Ganz durch Zufall stellt sich also heraus, dass auch Wilson als fünfter einen Anteil an diesem Drama hatte. Henslowe nennt ihn im „Diary" nicht, offenbar weil er bei Auszahlung der Beträge nicht anwesend war.

Auf F. 65 des „Diary" findet sich folgender Eintrag: „Receaued of m^{r} Ph: Hinchlow by a note vnder the hand of m^{r} Rob: Shaw in full payment for the second pt of Henrye Richmond sold to hime & his Companye the some of eight pownde Current moneye the viij^{t} daye of November 1599 viij^{ll} By me R Wilson"[6]. Man müsste demnach annehmen, dass das Drama „Henry Richmond", zweiter Teil, in Einzelarbeit von Robert Wilson geschrieben worden ist, und so hat auch tatsächlich Walter W. Greg das Stück als alleiniges Werk Wilsons betrachtet[7]. Nun liegt jedoch vom gleichen Tage, dem 8. November 1599, der Brief Robert Shaas an Henslowe vor, auf Grund dessen dieser das Drama ankaufte. Dieser Brief hat folgenden Wortlaut: „m^{r} Henshlowe we haue heard their booke and lyke yt their pryce is eight pounde, wch J pray pay now to m^{r} wilson, according to our promysse, J would haue Come my selfe, but that J ame trobled wth a seytation. yo^{rs} Robt Shaa"[8]. Aus dem „their" des ersten Satzes ergibt sich doch unweingerlich, wie auch E.K. Chambers[9] findet, dass das Stück von mehreren Autoren stammen muss. Das „Diary" dagegen nennt nur den einen, der das Geld in Empfang nahm, Robert Wilson.

---

[5] Henslowe Papers, edited by W.W. Greg, London 1907, pp. 55-56.
[6] Henslowe's Diary, vol. 1, p. 113.
[7] Henslowe's Diary, vol. 2, pp. 348, 372.
[8] Henslowe Papers, p. 49.
[9] E. K. Chambers: The Elizabethan Stage, Oxford 1923, vol. 3, p. 517.

Um noch einmal zusammenzufassen: Henslowes Eintragungen sind zwar im grossen ganzen, auch in bezug auf Einzelheiten, absolut einwandfrei, vermitteln ihrer Natur nach aber nicht immer die Gesamtzahl der an den genannten Dramen beteiligten Verfasser. Insbesondere muss, wie das letztbesprochene Beispiel gezeigt hat, damit gerechnet werden, dass unter den Dramen, für die das „Diary" nur einen Verfasser nennt, sich solche befinden, die in Zusammenarbeit entstanden sind[10].

Die fast bedingungslose Glaubwürdigkeit, die Henslowes Angaben auszeichnet, geht einer anderen, dem Umfang nach an zweiter Stelle zu nennenden externen Zeugnisgattung ab, den Titelblättern früher Drucke. Sie sind nur mit grösster Vorsicht zu verwerten. Titelblattangaben sind vielleicht das unzuverlässigste äussere Kriterium überhaupt. Es bedarf hier keines näheren Eingehens auf die betrügerischen Manipulationen gewisser Londoner Verleger, wie sie sich z. B. in der Einschmuggelung von Shakespeares Namen auf Titelblätter minderwertiger Stücke auswirkten. Auch ohne böse Absicht brauchen die Angaben nicht notwendigerweise zu stimmen, denn der Verleger kann falsch berichtet gewesen sein oder sich in der Zuschreibung geirrt haben. Selbst wenn die Angabe des Titelblattes die Wahrheit sagt, braucht sie nicht die volle

---

[10] In der verdienstvollen Ausgabe des Henslowe'schen Tagebuches durch W. W. Greg sind die Nachschlagetafeln des zweiten Bandes offenbar streckenweise einer letzten Kollationierung nicht teilhaftig geworden. Ueber Unstimmigkeiten bei den Angaben der Zahlungstermine kann hier als belanglos hinweggesehen werden, dagegen seien die folgenden falschen Verfasserangaben richtiggestellt: Das Drama „Life of Cardinal Wolsey" stammt nach Henslowe nicht, wie Greg II, 366 angibt, von Chettle, Drayton, Munday und Smith, sondern von Chettle allein, ist also laut „Diary" nicht in Zusammenarbeit entstanden; Greg hat auf p. 366 das Drama offenbar mit dem unmittelbar im Anschluss daran entstandenen „Rising of Cardinal Wolsey" verwechselt, bei dessen Abfassung tatsächlich Drayton, Munday und Smith Chettle behilflich waren. Das Drama „Too Good to be True" stammt nach Henslowe nicht, wie p. 372 zu lesen ist, von Chettle, Haughton und Smith, sondern, wie Greg auch p. 366 und 369 richtig angibt, von Chettle, Hathway und Smith. An den Dramen „Earl Goodwin", erster Teil, und „Pierce of Exton" hat ausser Chettle, Dekker und Drayton auch Wilson mitgearbeitet; Greg erwähnt ihn zwar pp. 365, 367, 368, 372, übergeht ihn aber p. 343 in beiden Fällen.

Wahrheit zu sagen, da leicht ein Mitarbeiter übergangen worden sein kann.

Besonders unglaubwürdig sind die Titelblattangaben in Nachdrucken. Von dem Drama „The Blind Beggar of Bednall Green" schrieb — Henslowes Tagebuch zufolge[11] — Day den ersten Teil mit Chettle, den zweiten und dritten Teil mit Haughton zusammen; eine Ausgabe von 1659 nennt nur John Day als Verfasser, indem sie den Mitarbeiter unterschlägt[12]. Die Erstausgabe des Dramas „Cupid's Revenge" von 1615 gibt an: „By Iohn Fletcher"[13]; der Nachdruck von 1630 dagegen: „Written by Fran. Beaumont & Io. Fletcher"[13]. „The Elder Brother" wird in der Ausgabe von 1637 Fletcher gegeben, 1651 Beaumont und Fletcher, 1661 wieder Fletcher allein und 1678 weider Beaumont und Fletcher[14]. „The Tragedy of Thierry, King of France, and his Brother Theodoret", 1621 anonym erschienen, 1648 Fletcher zugeschrieben, erhält 1649 den Vermerk „Written by Fracis Beamont (sic!) and John Fletcher Gent."[15]. „The Woman-Hater", dessen Erstausgabe 1607 anonym erschien, wurde in dem Druck von 1648 Fletcher zugeschrieben, in dem nächstjährigen Druck jedoch Beaumont und Fletcher[16]. Mit diesen Angaben ist also absolut nichts über das Vorliegen oder Nichtvorliegen von Zusammenarbeit ausgesagt.

Meist wird die Unglaubwürdigkeit der Verfasserangaben auf Titelblättern der Nachdrucke freilich erst durch die Anwendung interner Kriterien ans Licht gebracht, da äussere Zeugnisse spärlich fliessen. Das Drama „Lust's Dominion" ist in einem Druck aus dem Jahre 1657 erhalten, der als Verfasser Christopher Marlowe nennt[17]; das Stück wird gewöhnlich Day, Dekker und Haughton gegeben, von Marlowe allein ist es keinesfalls. Für „The Thracian Wonder" gibt die Ausgabe von 1661 John Webster und William Rowley als Verfasser an; John Webster hat mit dem Drama jedenfalls gar nichts zu tun, und sein Name ist wohl nur infolge einer Verwechs-

---

[11] siehe p. 50.
[12] E. K. Chambers: Elizabethan Stage, vol. 3, p. 285.
[13] ebenda, vol. 3, p. 225.
[14] W. W. Greg: A List of English Plays written before 1643 and printed before 1700, London 1899/1900, pp. 9—10.
[15] E. K. Chambers: Elizabethan Stage, vol. 3, p. 230.
[16] ebenda, vol. 3, pp. 219—220.
[17] ebenda, vol. 3, p. 427.

lung auf das Titelblatt geraten[18]. „Alphonsus, Emperor of Germany" wird in dem Druck von 1654 George Chapman zugeschrieben[19]; wenn Chapman mit dem Drama etwas zu tun hatte, war höchstwahrscheinlich noch ein Mitarbeiter beteiligt, den das Titelblatt verschweigt.

Die Unzuverlässigkeit der Titelblattangaben in Nachdrucken dürfte somit herausgestellt sein. Verfehlt wäre es, das Vertrauen, das den Nachdrucken nicht entgegengebracht werden kann, den Erstdrucken uneingeschränkt zugute kommen zu lassen. Auch die Angaben der Erstdrucke sind oft unvollständig, wie die folgenden Beispiele zeigen sollen.

Das Drama „The Honest Whore" wird in der Erstausgabe von 1604 Thomas Dekker zugeschrieben[20]; da Henslowe gemäss seinem Eintrag auf F. 110 im Frühjahr 1604 für dieses Stück 5 Pfund an Dekker und Middleton zur Auszahlung brachte, muss Middleton offenbar Dekker bei der Abfassung behilflich gewesen sein. Für „Humour out of Breath" gibt das Titelblatt der Erstausgabe von 1608 an: „Written by Iohn Day"[21]; in der „To Signior No-body" überschriebenen Widmung sagt jedoch Day an einer Stelle mit Bezug auf das Drama: „had it been all of one mans getting"[22], woraus sich ergibt, dass es eben nicht von einem Verfasser stammte. Das Drama „The Insatiate Countess" wird in der Erstausgabe von 1613 Marston zugeschrieben, in der einen Ausgabe von 1631 William Barksted, in der andern aus demselben Jahr wieder Marston[23]; man nimmt ziemlich allgemein an, dass Marston das Stück begann und Barksted es beendete.

Auch den Titelblattangaben der Erstdrucke gegenüber ist also Misstrauen geboten. Insbesondere kann ein Drama in Zusammenarbeit entstanden sein, auch wenn das Titelblatt nur einen Verfasser namhaft macht.

Als weitere Gattung externer Zeugnisse für das Vorliegen von Zusammenarbeit wären die Eintragungen im Stationers' Register zu erwähnen. Das Stationers' Register ist das

---

[18] W. W. Greg: List of English Plays, p. 117.
[19] E. K. Chambers: Elizabethan Stage, vol. 4, p. 2.
[20] ebenda, vol. 3, p. 294.
[21] ebenda, vol. 3, p. 287.
[22] A. H. Bullen: The Works of John Day, London 1881, Part 3, p. 3.
[23] E. K. Chambers: Elizabethan Stage, vol. 3, p. 433.

Geschäftsbuch der Londoner Buchhändlergilde, in das jedes zu druckende Buch eingetragen werden musste, wenn es geistigen Schutz geniessen sollte. Es ergibt sich aus der Natur dieser Institution, dass die Eintragungen im allgemeinen nur als Zusatzzeugnisse in Betracht kommen. Nur dann haben die Angaben des Stationers' Register selbständig entscheidenden Wert, wenn der Druck nicht erhalten ist. Fälle, in denen allein die Eintragung im Stationers' Register Kunde gibt von einem in Zusammenarbeit entstandenen Drama, sind selten.

Eine Nachprüfung der Angaben des Stationers' Register zeigt, dass auch mit ihrer Hilfe die Frage, ob Zusammenarbeit vorliegt, sich nicht immer mit voller Sicherheit entscheiden lässt. Bei einzelnen Stücken, für die andere externe Zeugnisse mehrere Autoren nennen, ist der eine oder andere Verfassername übergangen. So weist für das Drama „Chabot, Admiral of France" das Stationers' Register unter dem 24. Oktober 1638 den Eintrag auf: „by James Shirley"[24], während die Ausgabe von 1639 wohl zu Recht angibt: „Written by George Chapman, and James Shirly"[25]. Aehnlich liegt die Sache bei dem Drama „Herod and Antipater", wo das Titelblatt der Ausgabe von 1622 bezeugt: „Written by Gervase Markham and William Sampson Gentlemen"[26], während das Stationers' Register dreimal nur Markham als Verfasser nennt[27] und ein viertes Mal überhaupt keine Verfasserangaben macht[28]. „The Witch of Edmonton" ist der Ausgabe von 1658 zufolge „Composed . . . By divers well-esteemed Poets; William Rowley, Thomas Dekker, John Ford, &c."[29]; das Ampersand hier fasst H. Dugdale Sykes als einen blossen Schnörkel („a mere flourish") auf[30]; zweifellos ist es aber nicht bloss ein Schnörkel, wenn Edward Blackmore am 21. Mai 1658 ins Stationers' Register kurzerhand einschreibt: by Will: Rowley, &c."[31].

[24] Edward Arber: A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London; 1554—1640 A. D., London, Birmingham 1875—1894, vol. 4, p. 441.

[25] E. K. Chambers: Elizabethan Stage, vol. 3, p. 259.

[26] W. W. Greg: List of English Plays, p. 66.

[27] E. Arber: Transcript, vol. 4, pp. 65, 295, 301.

[28] ebenda, vol. 4, p. 311.

[29] E. K. Chambers: Elizabethan Stage, vol. 3, p. 298.

[30] H. D. Sykes: The Authorship of the „Witch of Edmonton." NQ 151, 1926, p. 435.

[31] G. E. B. Eyre: Transcript of the Registers of the Worshipful Company of Stationers; from 1640—1708 A. D. London 1913 ff., vol. 2, p. 178.

Solche unvollständigen Angaben, die teilweise vielleicht auf eine gewisse Trägheit des eintragenden Beamten zurückzuführen sind, zeigen jedenfalls, dass auch den Angaben des Stationers' Register gegenüber Vorsicht geboten ist und dass Stücke von mehreren Verfassern herrühren können, wenn auch das Stationers' Register nur einen Namen nennt.

Weitere äussere Zeugnisse für Zusammenarbeit sind die Notizen des Zensors Sir Henry Herbert, Master of the Revels. Ihm musste jedes Drama vor der Aufführung vorgelegt werden. Erteilte er die Genehmigung, so trug er das Stück, oft mit Verfasserangabe, in sein „Office Book" ein, das die Jahre 1623 bis 1673 umfasst. Wie die Eintragungen im Stationers' Register, so haben auch die Sir Henry Herberts Eigenwert nur in den wenigen Fällen, wo kein Druck des Dramas erhalten ist. Gibt er mehrere Namen an, so sind Zweifel daran, dass Zusammenarbeit vorliegt, kaum möglich.

Da es Herbert in erster Reihe um die Titel der Dramen zu tun war, weniger um die Verfasser, ist es leicht verständlich, wenn die Verfasserangaben häufig ganz fehlen und mitunter ungenau oder möglicherweise auch unvollständig sind. Das Drama „The Night-Walker" erwähnt Herbert in dem Eintrag vom 30. Januar 1633 (= 1634) als „Made by Fletcher"[32]; am 11. Mai 1633 jedoch hatte er das Stück lizensiert als „a play of Fletchers corrected by Sherley"[33]. Zwei in der Gesamtausgabe der Werke Beaumonts und Fletchers von 1647 erstmalig vorliegende Dramen, die offenbar tatsächlich mehreren Verfassern entstammen[34], schreibt Herbert in seinem „Office Book" Fletcher allein zu, und zwar „The Fair Maid of the Inn" am 22. Januar 1625 (= 1626)[35] und „The Noble Gentleman" am 3. Februar 1625 (= 1626)[36]; freilich ist bei diesen beiden Dramen nicht ausgeschlossen, dass die in dem Druck von 1647 erkennbaren Anteile anderer Autoren erst in der Zeit zwischen 1626 und 1647 durch Revision hineingekommen sind,

---

[32] Joseph Quincy Adams: The Dramatic Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels, 1623—1673. Cornell Studies in English, vol. 3, New Haven 1917, p. 54.

[33] ebenda, p. 34.

[34] siehe pp. 73—74.

[35] J. Q. Adams: Records of Sir Henry Herbert, p. 31.

[36] ebenda, p. 31.

sodass Herbert im Recht gewesen sein kann, wenn er die Urfassung 1626 als alleiniges Werk Fletchers lizensierte.

Mitunter machen Widmungen, Vorreden, Prologe oder Epiloge Angaben betreffs der Verfasserschaft.

So existiert zu dem Drama „The Travels of Three English Brothers", über dessen Verfasser andere externe Kriterien keine Auskunft geben, eine Widmung „to the familie of the Sherleys", die von „Iohn Day. William Rowley. George Wilkins." unterzeichnet ist[37]. Hinzuweisen wäre ferner auf die schon erwähnte, auf Entstehung in Zusammenarbeit deutende Stelle aus der Widmung zu dem Drama „Humour out of Breath", wo Day sagt: „had it been all of one mans getting"[38].

Aehnlich wird in Vorreden gelegentlich auf einen Mitarbeiter angespielt, ohne dass dessen Name genannt wird. So sagt Ben Jonson in der Vorrede zu der Buchausgabe des „Sejanus": „I would informe you, that this Booke, in all numbers, is not the same with that which was acted on the publike Stage, wherein a second pen had good share; in place of which I have rather chosen, to put weaker (and no doubt lesse pleasing) of mine own, then to defraud so happy a Genius of his right, by my lothed usurpation"[39]. Für das Drama „The Dumb Knight", das auf dem Titelblatt Gervase Markham zugeschrieben wird, verrät die von Lewis Machin unterzeichnete Vorrede die Entstehung in Zusammenarbeit, da Machin sagt: „having a partner in the wrong whose worth hath been often approved . . . I now in his absence make this apology, both for him and me"[40].

Sodann bezeugen speziell für Dramen der Beaumont-Fletcher-Folios die Prologe und Epiloge öfters Zusammenarbeit. Der Prolog zu „The Coxcomb" redet von „makers"[41], der zu „The Custom of the Country" erwähnt zweimal „the Poets"[42], der Prolog zu „The Little French Lawyer" spricht von „the writers"[43], der Epilog zu demselben Drama von „our

[37] A. H. Bullen: The Works of John Day, London 1881, Part 5, p. 3.
[38] ebenda, Part 3, p. 3. (Siehe auch p. 12.)
[39] E. K. Chambers: Elizabethan Stage, vol. 3, p. 368.
[40] ebenda, vol. 3, p. 418.
[41] Beaumont and Fletcher, edited by Glover and Waller, Cambridge English Classics, Cambridge 1905/1912, vol. 8, p. 309.
[42] ebenda, vol. 1, p. 386.
[43] ebenda, vol. 3, p. 454.

Poets"[43]. Hinsichtlich der Verfasserschaft von „Love's Cure" äussert der für eine Neuaufführung geschriebene Prolog die Vermutung, das Stück stamme von Beaumont und Fletcher[44], der Epilog dagegen straft den Prolog Lügen, indem er von „Our Author" redet[45], — eine Unstimmigkeit, die die Glaubwürdigkeit solcher Prolog- und Epilogangaben natürlich stark herabmindert.

Dass Zusammenarbeit durch private Mitteilungen von Zeitgenossen behauptet wird, ist selten, insbesondere scheinen positiv zu wertende Angaben dieser Art leider zu fehlen. Wenn Jonson im Dezember 1618 Drummond erzählte: „Flesher and Beaumont, ten yeers since, hath written the Faithfull Shipheardesse, a Tragicomedie, well done"[46], so muss diese Angabe als falsch abgelehnt werden, da innere Kriterien die alleinige Verfasserschaft Fletchers zweifelsfrei nachweisen und auch die Erstausgabe das Stück nur Fletcher zuschreibt. Auf den ersten Blick wertlos sind solche Bekundungen natürlich, wenn sie sich selbst widersprechen: ein Brief Walter Burres redet an zwei Stellen von dem „father" des Dramas „The Knight of the Burning Pestle", an einer anderen Stelle aber von den „parents"[47].

Zum Schluss sei hier noch ein letztes Kriterium angereiht, wenngleich es sich der im Anfange für die äusseren Zeugnisse gegebenen Definition nicht recht fügt: Verschiedenheit der Handschriften in Manuskripten, die von Autoren niedergeschrieben wurden. Dieses Kriterium nimmt eigentlich eine Uebergangsstellung ein zwischen den externen und den internen, und seine Plazierung an dieser Stelle kann nur als eine behelfsmässige gelten.

Das vielumstrittene Manuskript des „Sir Thomas More" weist sieben verschiedene Handschriften auf. Hieraus unbedenklich auf Zusammenarbeit zwischen sieben Dramatikern schliessen zu wollen, wäre in mehrfacher Hinsicht ein Fehlschluss. Erstens muss natürlich nachgeprüft werden, ob die

[44] ebenda, vol. 7, p. 165.
[45] ebenda, vol. 7, p. 236.
[46] E. K. Chambers: Elizabethan Stage, vol. 3, p. 222.
[47] Beaumont and Fletcher, edited by Glover and Waller, vol. 6, pp. 412—413.

Handschriften nicht etwa nur die verschiedener Schreiber sind. Im Falle des „Sir Thomas More" haben offenbar Autoren das Drama niedergeschrieben, allerdings handelt es sich nicht um sieben Autoren, sondern nur um sechs, da die siebente Handschrift, wie sich herausgestellt hat[48], die des Master of the Revels ist. Zweitens brauchen die Autoren nicht sämtlich zusammengearbeitet zu haben; an der ursprünglichen Fassung des „Sir Thomas More" waren wohl nur drei von ihnen beteiligt, während die übrigen Beiträge zu späterer Zeit gelieferte Zufügungen darstellen. Drittens ist es nicht notwendig, dass alles, was ein Dramatiker niederschrieb, sein eigenes Geistesprodukt gewesen sein muss; so nahm schon 1919 Oliphant an, Munday, der Hauptverfasser des „Sir Thomas More", habe ausser seinem eigenen Teil auch einige Partien seiner „lazier colleagues" zu Papier gebracht — eine Vermutung, die Tannenbaum 1927 bestätigte. Viertens wäre es falsch anzunehmen, ein Dramatiker, dessen Handschrift in dem Manuskript nicht aufzuspüren ist, könne an der Abfassung nicht beteiligt gewesen sein; er kann selbstverständlich seinen Teil einem Kollegen für die Anfertigung der Reinschrift übergeben haben, wie Oliphant es für Dekker annimmt, dessen Handschrift in der ursprünglichen Fassung des „Sir Thomas More" nicht nachweisbar ist. Fünftens wäre theoretisch die Möglichkeit denkbar, dass ein Dramatiker, der an der Abfassung des Stückes ganz unbeteiligt war, den Verfassern bei der Anfertigung der Reinschrift half.

Die so gekennzeichneten Schwierigkeiten erhellen wohl zur Genüge, dass auch dieses letztbesprochene, für die Frage der Zusammenarbeit sehr wertvolle Kriterium mit grosser Vorsicht gehandhabt sein will. Wirklich bis ins einzelne richtige Resultate werden trotz seiner Bedeutung nicht von ihm erwartet werden dürfen.

An die Spitze der internen Kriterien sei das allgemeinste und grundlegendste gestellt, das freilich auch in besonders hohem Masse subjektiver Willkür bei der Deutung ausgeliefert ist. Man kann es vielleicht auf einen Generalnenner brin-

---

[48] siehe Samuel A. Tannenbaum: „The Booke of Sir Thomas Moore", a Bibliotic Study, New York (1927).

gen, wenn man es kennzeichnet als Unterschiedlichkeit in der Konzeption.

Von den verschiedensten Gesichtspunkten aus lässt sich die Eigenart eines Dramatikers in dieser Hinsicht begreifen. Zunächst zeigt fast jeder eine Vorliebe für bestimmte Themen, Charaktere, Handlungsverläufe, Situationen, eine Vorliebe also, die die Wahl des Stoffes bis zu gewissem Grade beeinflusst. Bei der Gestaltung des Stoffes sodann werden sich charakteristische Unterschiede geltend machen; der eine wird mit grösserer Phantasie, lebendigerer Anschauungsfähigkeit, stärkerem Temperament, höherer Gestaltungskraft an den Stoff herangehen als der andere. Ferner können hinsichtlich der gefühlsmässigen Einstellung zu dem Stoff Unterschiede vorliegen; der eine wird den Stoff sentimental nehmen, der andere heroisch, der eine wird ihn optimistisch sehen, der andere pessimistisch, der eine vom Standpunkt der herrschenden Schicht, der andere mehr vom Standpunkt der Unterdrückten, der eine wird wirklich ergriffen sein, der andere kalt bleiben. — Bei dem einen wird die logische Führung der Handlung absolut im Vordergrund stehen, den anderen wird Fähigkeit zu Stimmungsmalerei bewegen, auf Kosten des logischen Aufbaus für lyrische Schilderungen Raum zu lassen. Bei der Stimmungsmalerei wiederum kann eine besondere Vorliebe für Grausiges hervortreten, wie etwa bei Webster, oder für mehr Beschauliches, wie bei Dekker und Greene, oder eine Vorliebe für die Darstellung von Naturstimmungen.

Nimmt man all dies zusammen, so sind mannigfache Anhaltspunkte gegeben, die Sonderart eines Dramatikers zu fixieren und der anderer Dramatiker gegenüber abzugrenzen. Wenn zwei unvereinbare Konzeptionsgrundlagen in einem Drama aufeinanderstossen, ist ein Anzeichen für uneinheitliche Entstehung gegeben.

Von jedem Fletcher-Forscher isth auf die ganz charakteristische Prägung der Fletcherschen Frauengestalten hingewiesen worden. Die Kluft zwischen ihrer innerlichen Morschheit und dem äusserlich zur Schau gestellten Noli-me-tangere ist ein so durchgehendes Charakteristikum der Heldinnen Fletchers, dass die Vorliebe für diese Gestaltung zu Rückschlüssen auf eine ethische Inferiorität ihres Schöpfers nötigt und sich damit als wichtiger Fingerzeig für die Bestimmung der Verfasserschaft in strittigen Fällen erweisen kann.

Bei der Untersuchung der Zusammenarbeit Webster-Dekker redet Frederick Erastus Pierce[1] von dem „Incident-Test" und dem „Character- and Atmosphere-Test". Er hat die Beobachtung gemacht, dass sowohl Dekker wie Webster in hohem Grade die Gewohnheit haben, Ereignisse und Situationen in ihren Werken zu wiederholen. Besonders betont er, dass für Webster das häufige Vorkommen von Gerichtsszenen und Verkleidungen charakteristisch sei. Er übersieht dabei, dass diese im elisabethanischen Drama allgemein gang und gäbe waren. Allerdings gibt er sich über die Verwendbarkeit seiner Tests keinen übergrossen Illusionen hin.

In zweiter Reihe wären Kriterien stilistischer Art zu besprechen. Sie beruhen darauf, dass der Stil eines Autors sich meist in gewissem Umfange wiedererkennen lässt. Zwei Untersuchungsrichtungen können hier theoretisch geschieden werden, die eine, die sich mit Bilder- und Redeschmuck befasst, die andere, die sich Parallelstellen aufzuspüren bemüht.

Hinsichtlich des Bilderschmucks lassen sich oft grundlegende Unterschiede zwischen einzelnen Autoren wahrnehmen.

Frederic Ives Carpenter[2] hat den Metaphern- und Bilderschatz verschiedener elisabethanischer Dramatiker einer eingehenden Durchforschung unterzogen. Er fand, dass nur wenige, wie Tourneur[3] und gelegentlich Webster[4], ihre Bilder mit Vorliebe dem menschlichen Leben in seinen verschiedenen Aspekten entnahmen, dass dagegen bei der Mehrzahl das Reich der Natur die Hauptrolle spielte, unbelebte Natur, Blumen, Sterne, Sonne und Sonnenschein bei Peele[5], Himmel, Feuer und Stürme bei Marlowe[6], belebte Natur bei Webster und Chapman[7], irreale fabulöse Natur bei Lyly[8], reichliche Hineinbeziehung der Tierwelt bei Ben Jonson[9]. Nur bei

---

[1] F. E. Pierce: The Collaboration of Webster and Dekker. Yale Studies in English, vol. 37, New York 1909.

[2] F. I. Carpenter: Metaphor and Simile in the Minor Elizabethan Drama, Chicago 1895.

[3] ebenda, p. 72.

[4] ebenda, p. 80.

[5] ebenda, p. 26.

[6] ebenda, p. 47.

[7] ebenda, pp. 80, 124.

[8] ebenda, p. 15.

[9] ebenda, p. 127.

Shakespeare ist die Beschränkung auf einzelne Daseinsgebiete überwunden, nur bei ihm ist es die gesamte Welt der Erscheinungen, die ihm den Stoff für seine Bilder liefert[10].

Doch nicht allein betreffs der Stoffgebiete, denen die Bilder entnommen sind, liegen Unterschiede vor, sondern vor allem auch in der Art, wie die Dichter diese Bilder gestalten. In dem Grad der Phantasie, der Anschaulichkeit, des Assoziationsvermögens, der Originalität, die er hier entfaltet, wird sich die Individualität des Dichters auswirken. Dieses subjektive Element streift auch Carpenter gelegentlich, wenn er etwa hervorhebt, wie unidyllisch Webster[11] die Natur sieht oder wie feurig, aktiv, ehrfurchteinflössend und titanisch Chapman[12].

In bescheidenen Grenzen dürfte also tatsächlich der Bilderschmuck ein verwertbares Kriterium zur Ermittlung der Verfasserschaft abgeben.

Einzelne Forscher glauben, in der Wiederaufnahme soeben gebrauchter Worte und Wendungen ein Stilmittel gefunden zu haben, das auf einen bestimmten Autor deute. John M. Robertson[13] betrachtet sie als ein spezielles Charakteristikum Peeles, für den er Belege wie die folgenden liefert:

„Follow the man that means to make you great;
Follow Fluellen, rightful Prince of Wales".
„Thy sin, thy shame, the sorrow of thy soul:
Sin, shame, and sorrow swarm about thy soul".
„And in the morning sound the voice of war,
The voice of bloody and unkindly war".

Allerdings muss Robertson selbst zugeben, daß er ähnliche Beispiele in „Ferrex and Porrex" und in „Tancred and Gismunda" des öfteren angetroffen hat. A.H. Cruickshank[14] seinerseits nimmt die Wiederaufnahme als Charakteristikum für Massinger in Anspruch und belegt sie durch eine Reihe von Beispie-

---

[10] Else von Schaubert: Draytons Anteil an „Heinrich VI", 2. und 3. Teil. Neue Anglistische Arbeiten, herausgegeben von Levin L. Schücking und Max Deutschbein, vol. 4. Cöthen 1920, p. 17.

[11] F. I. Carpenter: Metaphor and Simile, p. 93.

[12] ebenda, p. 124.

[13] J.M. Robertson: Did Shakespeare Write „Titus Andronicus"? A Study in Elizabethan Literature, London 1905, pp. 91, 94.

[14] A. H. Cruickshank: Philip Massinger, Oxford 1920, pp. 54-55.

len für diesen. Walther Miksch[15] sieht in ihr eine Eigenheit Kyds. E.H.C. Oliphant[16] schliesslich weist sie auch für Fletcher nach. Somit kann die Wiederaufnahme nicht als Indikation für einen einzelnen Autor angesprochen werden, aber doch eventuell als Fingerzeig in bezug auf Zusammenarbeit neben anderen Kriterien von Wert sein, wenn einzelne Teile des Stückes sie auffällig häufig, andere gleichartige dagegen gar nicht aufweisen.

Allgemein verbreitet war in der elisabethanischen Zeit die Neigung zu Wortspielen. Nun ist jedoch auf eine ganz besondere Klasse von Wortspielen hingewiesen worden, die in hohem Grade charakteristisch sind für William Rowley, Wortspiele wie diese: „I am old, Lollio". — „No, sir, 't is I am old Lollio"[17]. Oder: „How, Simon too?" — „Nay 'tis but Simon one"[18]. Derartiges scheint tatsächlich ein Steckenpferd Rowleys gewesen zu sein, das die Möglichkeit gibt, seinen Anteil an den zahlreichen unter seiner Mithilfe zustandegekommenen Dramen zu erkennen.

Auch so allgemein gebräuchliche Stilmittel wie Antithese und Alliteration hat man versucht, für die Bestimmung anteiliger Verfasserschaft elisabethanischer Dramen heranzuziehen, und zwar auf Grund ihres prozentualen Vorkommens. Hier ist allergrösste Skepsis geboten. Es soll nicht absolut geleugnet werden, dass solche Untersuchungen Ergebnisse — wenn auch wahrscheinlich nur recht bescheidene — zutage fördern können. Grundsätzlich dürfen dann aber allenfalls nur auffällig häufige oder ganz seltene Verwendung des betreffenden Stilmittels gewertet werden, nie dagegen geringe prozentuale Unterschiede. Wenn ein Dichter in zweifellos echten Stücken überhaupt keine oder sehr wenige Alliterationen und Antithesen verwendete, dann darf seine Verfasserschaft wohl als

---

[15] W. Miksch: Die Verfasserschaft des Arden of Feversham, Diss. Breslau 1907, pp. 41, 55.

[16] E. H. C. Oliphant: The Plays of Beaumont and Fletcher, New Haven 1927, pp. 37—39.

[17] Pauline G. Wiggin: An Inquiry into the Authorship of the Middleton-Rowley Plays. Radcliffe College Monographs, No. 9, Boston 1897, p. 44.

[18] Charles Wharton Stork: William Rowley, his All's Lost by Lust, and A Shoemaker, a Gentleman. Publications of the University of Pennsylvania, Series in Philology and Literature, vol. 13, Philadelphia 1910, p. 47.

ausgeschlossen gelten für einen Akt oder eine Szene, worin beide zu hohem Prozentsatz vorkommen. Ein paar Prozent bleiben jedoch für solche Entscheidungen ohne jede Beweiskraft. Ausserdem muss auch die Datierungsfrage stark im Auge behalten werden, sowohl hinsichtlich der Entwicklung, die der Dichter selbst zwischen Jugend und Alter durchgemacht haben kann, wie auch in anbetracht etwaiger Modeströmungen, denen der Gebrauch derartiger Stilmittel ja bis zu gewissem Masse unterworfen ist. Ferner wäre schliesslich der Quellenfrage und dem Charakter des Stoffes Beachtung zu schenken.

Nach diesen grundsätzlichen Erwägungen kann der Wert der zeitweise sehr üppig ins Kraut geschossenen statistischen Arbeiten auf diesem Gebiet nur als äusserst gering und oft gleich Null veranschlagt werden. Dieses Urteil ist ausser wegen der gekennzeichneten prinzipiellen Einwände auch noch wegen einer mitunter zu konstatierenden unglaublichen methodischen Willkür berechtigt.

Karl Ege[19] untersucht die Szene I, 5 des Dramas „The Two Noble Kinsmen". Diese Szene wird von allen, die an eine Mitarbeiterschaft Shakespeares glauben, Shakespeare zugeteilt, nur Littledale gibt sie Fletcher. Ege muss ihm „unbedingt widersprechen", weil er es für „im höchsten Grade unwahrscheinlich" hält, dass ein Dichter, der eine solche Abneigung gegen die Antithese zeige wie Fletcher, und der in seinen sonstigen Werken auf 100 Zeilen nur 2 bis 3 Antithesen verwende, hier in 16 Versen 2 Antithesen verwendet haben sollte. Die hohe Zahl der Alliterationen, die mit 4, d. h. 23%, weit über Shakespeares Durchschnitt (12%) und sogar noch über Fletchers (18%) liegt, kann ihn in seiner Ansicht nicht erschüttern; hier ist es ihm plötzlich natürlich, dass bei so kurzen Szenen die Gleichmässigkeit des Schaffens sich nicht in demselben Masse zeigen könne wie bei grösseren Abschnitten. Auf Grund der zwei Antithesen teilt er die Szene Shakespeare zu. Die auf Fletcher als Verfasser deutende Zahl der Alliterationen lässt er ohne weiteres unberücksichtigt. Fast überflüssig zu erwähnen, dass man mittels seiner Beweisführung die Szene mit gleichem Recht Fletcher geben könnte.

[19] K. Ege: Der Anteil Shakespeare's an „The Two Noble Kinsmen". Jb 59/60, 1924, pp. 69—70.

Aber das Urteil der Mehrzahl war offenbar für Ege das Ausschlaggebende. Bei solcher Deckung kann man ja dann ohne Gefahr einem Outsider „unbedingt widersprechen", auch wenn diese kuriose Sicherheit sich nur auf kümmerliche zwei Antithesen stützt.

Der beliebteste Weg, in zweifelhaften Fällen die Verfasserschaft zu ermitteln, war wohl seit jeher das Aufstellen von Parallelen. Auch dabei ist grösste Vorsicht am Platze. Gewertet werden dürfen als Parallelen jedenfalls stets nur wirklich seltene und für einen Autor charakteristische Wendungen. Jeder Forscher, der sich mit dem Aufstellen von Parallelen befasst, muss die gesamte Literatur der betreffenden Zeit nach dieser Richtung hin durchgearbeitet haben, um wirklich beurteilen zu können, ob eine Phrase tatsächlich als Charakteristikum eines Autors angesehen werden darf oder ob sie Allgemeingut der Zeit war. Für den, der sich nur mit einigen Autoren des betreffenden Zeitraumes eingehender befasst hat, liegt die Gefahr nahe, dass er den Wert der gefundenen Parallelen überschätzt. Dieser Gefahr sind viele erlegen. Die Folge war, dass der „Parallel-Passage-Test" in Misskredit geriet, ganz unverdientermassen, lediglich auf Grund der häufig anzutreffenden methodischen Unzulänglichkeit.

Den Vogel dürfte wohl S. R. Golding[20] abschiessen. Er geniert sich nicht, die lachhaft nichtssagendsten Parallelen aufzustellen. Als Kostprobe die folgenden: „it may be so", „I pray God", „I thank you sir". Diese Parallelen sollen dazu beitragen, die Identität der Verfasser zu erweisen. Parallelen wie „I thank you, sir" aufzustellen, heisst doch wahrhaftig, die ganze Methode der „parallel passages" ad absurdum führen[21].

In dritter Linie kämen sprachliche Kriterien in Frage. Sie gehen vielfach mit den stilistischen Hand in Hand. Man hat die sprachlichen Eigenheiten der Autoren nach den verschiedensten Richtungen hin herauszustellen gesucht. Vor allem hat man sich bemüht, die Vorliebe einzelner Dramatiker für bestimmte Worte, Wortarten oder Wortformen zu konstatieren.

---

[20] S. R. Golding: Robert Wilson and „Sir Thomas More". NQ 154, 1928, pp. 237—239.

[21] Siehe auch den Aufsatz von E. H. C. Oliphant: How not to Play the Game of Parallels, JEGPh 28, 1929, pp. 1—15, den Verfasser erst nachträglich zu Gesicht bekam.

Für die Verwendung von seltenen Worten als Kriterien zur Ermittlung der Verfasserschaft gilt im allgemeinen das Gleiche, was zu den Parallelen ausgeführt worden ist. Nicht außer Acht gelassen werden darf hier ferner Umfang und Art des unter dem Namen der betreffenden Autoren Ueberlieferten. Von diesem Gesichtspunkt her sind einige der von John M. Robertson[22] als Tests verwendeten seltenen Worte von E. v. Schaubert[23] mit Recht als nicht beweiskräftig abgelehnt worden.

F. E. Pierce[24] hat anlässlich der Untersuchung der Zusammenarbeit Webster-Dekker einen Test gefunden, den er den „Three-syllable Latin Word-Test" nennt. Es handelt sich dabei um die interessante Entdeckung, dass Webster eine Vorliebe für drei- oder mehrsilbige Wörter lateinischen oder griechischen Ursprungs zeigt, die Dekker abgeht. Als Beispiele für solche von Webster bevorzugte Worte zitiert Pierce „confusion, opinion, politic, immediately, satisfy, remember, misery[25]. Leider wird die an sich durchaus wertvolle Beobachtung von Pierce missbraucht, indem er auf Grund prozentualen Vorkommens derartiger Fremdwörter eine bestimmte Szene mit Sicherheit Webster oder Dekker zuteilt, — ein Vorgehen, das natürlich völlig übers Ziel schiesst.

Eine weitere von Pierce beobachtete Eigenheit ist die Gewohnheit Dekkers, Wörter und Sätze aus anderen lebenden Sprachen, wie etwa Französisch, Deutsch, Spanisch, Italienisch oder besonders Holländisch, in seine Dramen einzuflechten. Pierce bezeichnet dieses Kriterium, das Dekker ganz deutlich von Webster scheidet, als „Dialectic Test".

Sodann gehören hierher einige Kriterien, die ursprünglich für die Erforschung der Zusammenarbeit in der Beaumont-Fletcher-Massinger-Gruppe aufgestellt worden sind und durchweg umgangssprachliche Verkürzungen zum Gegenstand haben.

---

[22] J. M. Robertson: Shakespeare and Chapman, London 1917, pp. 215—216.

[23] E. v. Schaubert: Die Stelle vom „Rauhen Pyrrhus" in ihrem Verhältnis zu Marlowe-Nashes „Dido" . . . Anglia 53, 1929, p. 407.

[24] F. E. Pierce: The Collaboration of Webster and Dekker. Yale Studies in English, vol. 37, New York 1909.

[25] ebenda, p. 5.

Ashley H. Thorndike[26] fand 1901 den sogenannten „'em-them"-Test. Er basiert auf der Bevorzugung der normalen Form „them" oder der verkürzten Form „'em" durch einen Autor. Es fiel Thorndike auf, dass Fletcher fast ausschliesslich die Form „'em" wählt, wohingegen bei Massinger diese Form auch nicht ein einziges Mal vorkommt und Shakespeare in ihrem Gebrauch sparsam ist; bei Beaumont und Field lässt sich dieses Kriterium nicht anwenden, da sie beide die Formen „them" und „'em" gleichberechtigt nebeneinander benutzen. Der Wirkungsbereich dieses Tests ist also eingeschränkt, und Thorndike ist sich selbst darüber völlig im klaren, dass er nur als Zusatzkriterium in Frage kommt. Der Test setzt voraus, dass die Ausgaben der Dramen auch tatsächlich mit den Manuskripten der Autoren übereinstimmen und dass nicht etwa der Drucker auf eigene Faust anstelle des „'em" die volle Form „them" wählte oder umgekehrt.

Eine Art Parallele zu Thorndikes „'em-them"-Test bildet der von M'Kerrow vorgeschlagene „you-ye"-Test[27]. Auch er kann natürlich Ergebnisse nur liefern bei ganz auffälligem Ueberwiegen der einen oder der anderen Form, nicht aber bei geringen prozentualen Unterschieden.

In den von Thorndike eingeschlagenen Bahnen schritt Willard Edward Farnham[28] fort. Er postulierte andere umgangssprachliche Verkürzungen als Tests, und zwar unterschied er „t-contractions", „the-contractions" und „s-contractions". Zu den t-Kontraktionen gehören z. B. in't = in it, to't = to it, knew't = knew it; zu den the-Kontraktionen i'th = in the, o'th = of the, by th' = by the; zu den s-Kontraktionen on's = on us oder on his, in's = in us oder in his, make's = make us oder make his. Auch hier erhebt sich natürlich gleich wieder die Frage, ob die Verkürzungen tatsächlich in jedem Falle von dem Autor selbst stammen und nicht etwa bloss von dem Schreiber oder dem Drucker. Da sich jedoch Farnhams Kriterium im Unterschiede zu Thorndikes „'em-

---

[26] A. H. Thorndike: The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakspere, Worcester, Mass. 1901, pp. 24—28.

[27] E. H. C. Oliphant: The Plays of Beaumont and Fletcher, New Haven 1927, p. 233.

[28] W. E. Farnham: Colloquial Contractions in Beaumont, Fletcher, Massinger, and Shakespeare as a Test of Authorship. PMLA 31, 1916, pp. 326—358.

them"-Test und M'Kerrows „you-ye"-Test dadurch auszeichnet, dass es mit dem Verlust einer Silbe verbunden ist, werden die Verkürzungen in den meisten Fällen durch die metrische Struktur gestützt. Und somit schiene Farnhams Test bei vorsichtiger Handhabung als Zusatzkriterium grundsätzlich durchaus brauchbar. An vorsichtiger Handhabung aber fehlt es ihm. Dies herauszustellen, muss hier etwas auf Einzelheiten eingegangen werden.

Farnham stellt tabellarisch die Kontraktionen zusammen, die in allgemein Beaumont zugestandenen Szenen vorkommen[29]. In „Philaster" gibt er Beaumont alles ausser den Szenen I,1, V,3, V,4. Somit sind, nachFarnhamsBerechnung, 73% des Stückes von Beaumont. In diesen 73% hat Beaumont 9 Kontraktionen; das bedeutet also für das gesamte Stück einen Durchschnitt von 12 Kontraktionen. In „A King and No King" gibt er Beaumont alles ausser den Szenen IV,1—3 und V,1—3. Hier sind 77% des Stückes von Beaumont. In diesen 77% hat Beaumont 33 Kontraktionen. Auf das gesamte Drama käme demnach ein Durchschnitt von 43 Kontraktionen, d. h. bald viermal so viel wie in dem ersterwähnten Stück.

Auch bei Fletcher zeigen sich grosse Unterschiede[30]. In „Monsieur Thomas" hat Fletcher auf 2326 Zeilen 48 Kontraktionen, in „The Beggar's Bush" auf 554 Zeilen 31 Kontraktionen. In „Monsieur Thomas" kommt also eine Kontraktion auf 48 Verse, in „The Beggar's Bush" dagegen schon auf 18 Verse.

Solche Schwankungen sind absolut nicht verwunderlich. Sie können sich, wie schon bei der Besprechung der stilistischen Kriterien ausgeführt wurde[31], aus den verschiedensten Ursachen herleiten, die die Statistik unberücksichtigt lässt, wie etwa Stoff, Quellen, Modeströmungen, Datierungsunterschiede. Es ist deshalb ganz berechtigt, wenn Farnham es unterlässt, aus einer Schwankung 1 : 3,6 (12 Kontraktionen gegenüber 43) Folgerungen zu ziehen.

Umso sonderbarer muss sein Vorgehen in einem anderen Fall erscheinen. Bei der Untersuchung des Dramas „The Captain"[32] kommt er für die einzelnen Akte zu folgenden Ergeb-

---

[29] PMLA 31, 1916, p. 335.
[30] PMLA 31, 1916, p. 336.
[31] siehe p. 22.
[32] PMLA 31, 1916, p. 333.

nissen: I = 15 Kontraktionen, II = 8, III = 15, IV = 9, V = 28. Die Akte I bis IV werden im allgemeinen Fletcher zugesprochen, über Akt V gehen die Meinungen auseinander. Farnham nun behauptet, seine Methode beweise, dass Akt V von einem anderen Verfasser stamme, da er doppelt so viel Kontraktionen enthalte wie die übrigen Akte. Diese Argumentierung ist gänzlich verfehlt und besonders unverständlich angesichts der Tatsache, dass eine Schwankung wie 1 : 3,6 bei demselben Autor von Farnham unbeanstandet blieb. Warum, muss man sich ausserdem fragen, zieht Farnham nicht konsequent den weiteren Schluss, die Akte II und IV, die nur halb so viel Kontraktionen enthalten wie die Akte I und III, stammen wiederum von einem anderen Verfasser? Und vor allem, schliesslich, warum kann Akt V mit seinen 28 Kontraktionen auf 528 Versen nicht von Fletcher sein, wie Farnham behauptet[33], wo doch Fletcher in „The Beggar's Bush" auf 554 Verse auch 31 Kontraktionen hat?[34] Dieser Widerspruch kann jedenfalls nur in einer unverantwortlich lässigen und inkonsequenten Arbeitsweise Farnhams seine Erklärung finden.

Als vierte Gruppe interner Kriterien sollen die metrischen behandelt werden. Der erste, der auf sie hinwies, war Frederick Gard Fleay, der 1874 in einigen epochemachenden Vorträgen in der „New Shakspere Society"[35] die Grundlagen schuf, auf denen bald weiter gebaut wurde. Sein eifrigster Nachfolger dürfte Robert Boyle gewesen sein. Waren es anfangs nur einige „metrical tests", die Verwendung fanden, wie etwa Reime, männliche und weibliche Endungen, Enjambements, so ist ihre Zahl heute kaum noch genau festzustellen. Oliphant[36] erwähnt, dass er einmal so um die 35, 36 verschiedene Tests angewendet habe und dass dabei sonderbare Ergebnisse zutage getreten seien.

Der Wert der metrischen Kriterien ist ausserordentlich umstritten. Es soll nicht geleugnet werden, dass dem Gedanken an sich eine gesunde Idee zugrunde liegt. Genau so gut

[33] PMLA 31, 1916, p. 338.
[34] PMLA 31, 1916, p. 336.
[35] TNSS 1874, I, pp. 1—16, 51—72.
[36] E. H. C. Oliphant: The Plays of Beaumont and Fletcher, 1927, p. 219.

wie sich die Sonderart eines Autors in Konzeption, Stil und Sprache kundgibt, kann sie sich natürlich auch im Metrum zeigen. Aber selbstverständlich muss auch hier wieder grösste Vorsicht empfohlen und vor voreiligen Schlussfolgerungen gewarnt werden. Hier wieder hat sich die Sucht mancher Forscher, um jeden Preis zu Ergebnissen zu gelangen, als verderblich erwiesen. Es sollte eine Forderung des gesunden Menschenverstandes sein, bei kürzeren Szenen auf die Anwendung metrischer Kriterien grundsätzlich Verzicht zu leisten. Man kann es einfach nur als absoluten Unsinn bezeichnen, wenn Boyle meint[37], die aus 12 Versen bestehende Szene IV,1 von „The Coxcomb" könne deshalb, weil sie ein Enjambement und eine schwache Endung aufweise, nicht von Beaumont oder Fletcher herrühren, sondern müsse von einem dritten Autor stammen. In so kurzen Szenen kann sich selbstredend die Eigenart eines Dichters nicht entfalten.

Boyles Methode, das Vorliegen von Zusammenarbeit zu erschliessen und die Anteile der angeblichen Partner voneinander zu trennen, ist zwar des öfteren widerlegt worden. Dass sie jedoch trotzdem bis in neueste Zeit hinein wirksam geblieben ist, zeigen Arbeiten wie die von Pierce (1909), Farnham (1916) oder Ege (1924)[38], die auf demselben Prinzip basieren und gelegentlich ihre Abhängigkeit von Boyle auch selbst anerkennen[39]. Es dürfte deshalb durchaus nicht unangebracht sein, an dieser Stelle abermals und anhand neuen Materials die Schwächen der Boyleschen Methodik aufzuzeigen, wenngleich dabei wieder etwas auf Einzelheiten eingegangen werden muss.

Man sehe sich einmal an, auf Grund welcher Argumentierung Boyle für das Drama „Cupid's Revenge" ausser dem Zusammenwirken Beaumonts mit Fletcher die Mitarbeit eines dritten Autors erschliesst[40]. Wie er ein paar Jahre später noch einmal bestätigt[41], kann für ihn an der Anwesenheit eines dritten Autors kaum ein Zweifel bestehen, da die Prozentsätze für „double endings" und „run-on lines" in dem Teil des

---

[37] Robert Boyle: Beaumont, Fletcher and Massinger. EST 5, 1882, p. 83.
[38] siehe pp. 24, 25—27, 22—23.
[39] So Farnham.
[40] EST 5, 1882, pp. 81—82.
[41] EST 8, 1885, p. 39.

„Dritten Autors" von denen in Beaumonts Teil verschieden sind. Dass der betreffende Teil von Fletcher stammen könnte, hat Boyle merkwürdigerweise scheinbar gar nicht ins Auge gefasst. Wenn die Verfasserschaft Fletchers für diese Partien etwa aus anderen Gründen nicht in Betracht kommen sollte, so ist das trotzdem hier bei einer streng methodischen Erörterung der metrischen Kriterien ausser Acht zu lassen. Es muss also die Frage aufgeworfen werden: warum kann der Teil des „Dritten Autors" nicht von Fletcher herrühren?

Die Reime in diesem Teil betragen 1%. Bei Fletcher machen sie in diesem Stück nur 0,5% aus. Boyle gibt in seiner Tabelle 0% an, indem er die Dezimalstellen unter den Tisch fallen lässt, ein Vorgehen, das als unkorrekt bezeichnet werden muss, zumal er sonst mitunter sogar die zweite Dezimalstelle berechnet, so etwa auf p. 80 : 0,35. Während Fletchers Prozentsatz für Reime in diesem Stück nur 0,5 ist, steigt er in anderen Fällen auch höher, z. B. in „The Honest Man's Fortune" auf 2, in „Wit at Several Weapons" auf 3. Somit können also 1% Reime in diesem Stück nicht gegen Fletcher sprechen.

Die „weak endings" im Teil des „Dritten Autors" belaufen sich auf 1%, bei Fletcher in diesem Drama auf 0,5%, nicht auf 0%, wie Boyle angibt, indem er entgegen seiner sonstigen Gewohnheit wieder die Dezimalstellen vernachlässigt. Da der Prozentsatz an „weak endings" in Fletchers Teil von „The Coxcomb" dagegen auch 1 beträgt, besagen sie nichts gegen Fletchers Verfasserschaft.

Die „light endings" betragen im Teil des „Dritten Autors" 2,3%, in Fletchers Teil 2%. Auch sie sprechen also nicht gegen Fletcher. Boyle behauptet zwar[42], der höchste Prozentsatz an „light endings" liege für Fletcher mit 1,8 in „The Captain" vor; dies ist aber unrichtig, da der Prozentsatz in „Cupid's Revenge" nach seinen eigenen Berechnungen[43] 2 beträgt. Die 0,3 Zusatzprozente geben jedenfalls nicht das Recht, Fletchers Verfasserschaft für den Teil des „Dritten Autors" auszuschliessen.

Der Durchschnitt an „run-on lines" stimmt in Fletchers Teil und dem Teil des „Dritten Autors" so gut wie überein: einmal 19,8%, einmal 20%.

---

[42] ESt 5, 1882, p. 78; ESt 8, 1885, p. 40.
[43] ESt 5, 1882, p. 82.

Eine Differenz scheint sich lediglich bei den „double endings" zu ergeben. Sie betragen im Teil des „Dritten Autors" 30%, bei Fletcher 38,3%. Nun muss man aber berücksichtigen, dass der Prozentsatz für sie bei Fletcher bis zu 75,9 aufsteigt (allerdings in einem wohl aus der späteren Zeit stammenden Drama, „A Very Woman"), während er andererseits in der frühen Zeit Fletchers bis auf 36,8 in „The Knight of the Burning Pestle" und bis auf 35,2 in „Philaster" herabsinkt. Warum er in „Cupid's Revenge", das aus der gleichen Zeit stammt, nicht einmal bis auf 30 fallen soll, ist nicht einzusehen. Bei Schwankungen zwischen 35% und 75% können 5% keine ausschlaggebende Rolle spielen.

Es ist somit nicht einleuchtend, warum der Teil, den Boyle einem unbekannten dritten Autor zuschreibt, nicht von Fletcher herrühren kann. Aus den metrischen Kriterien ergibt sich das jedenfalls nicht.

Ebensowenig Berechtigung wie bei „Cupid's Revenge" besitzt die Erschliessung eines dritten Autors durch Boyle für „The Coxcomb". Er nimmt an, dass es sich um denselben „Dritten Autor" handelt wie in „Cupid's Revenge". Auch hier sprechen nach Boyle die geringe Anzahl der „double endings" (30,3%) in den fraglichen Partien gegen Fletcher, dessen Prozentsatz 40 ist. Auf die Anfechtbarkeit dieses Schlusses ist eben hingewiesen worden. Weiter führt Boyle an, dass die „run-on lines" nur 13,5% betragen, in Fletchers Teil dagegen 23,7%. Aber auch daraus lässt sich nichts schliessen, denn der Prozentsatz für „run-on lines" schwankt bei Fletcher zwischen 3,5 in „The Spanish Curate" und dem Höchstsatz von 23,7 in „The Coxcomb". Demgegenüber könnte bemerkt werden, hohe Prozentsätze für „run-on lines" seien ein Charakteristikum von Dramen aus Fletchers Frühzeit, niedrige Sätze deuteten auf späte Entstehung. Doch dies entspricht nicht immer den Tatsachen. Ein Drama aus der Spätzeit, „A New Way to Pay Old Debts" von 1625, weist in Fletchers Teil 22,35% „run-on lines" auf, ein Drama aus der Frühzeit, „A King and No King" von 1611, nur 14,4%, ein anderes aus derselben Zeit, „The Honest Man's Fortune", gespielt 1613, gar nur 9,14%. Ein Prozentsatz von 13,5 an „run-on lines" ist also bei „The Coxcomb", dessen Aufführung ebenfalls 1613 stattfand, für Fletcher durchaus nicht zu niedrig, sondern sehr wohl möglich.

Grundsätzlich ist zu der Art, wie die metrischen Kriterien durch Boyle gehandhabt worden sind, zu sagen, dass mit so geringfügigen prozentualen Unterschieden, wie sie ihm für seine Schlüsse ausreichend erschienen, niemals gearbeitet werden darf. Schwankungen wie die bei dem gleichen Autor beobachteten zwischen 35 und 75% oder 3,5 und 23% hätten ihm das zeigen müssen. Es sind zu viele Faktoren in Betracht zu ziehen, auf deren Konto derartige Schwankungen zu setzen sein können. Was bei der Besprechung gewisser stilistischer und sprachlicher Kriterien gesagt worden ist, gilt in gleichem Masse auch für die metrischen: Als Zusatzkriterium für die Trennung von Anteilen verwendbar sind im glücklichsten Fall nur ganz auffällig häufiger und ganz seltener Gebrauch oder völliges Fehlen, niemals aber geringe prozentuale Unterschiede.

An fünfter Stelle sei die Frage erörtert, inwieweit Widersprüche als Kriterien brauchbar sind. Es dürfte sich als vorteilhaft erweisen, drei Gruppen von Widersprüchen auseinanderzuhalten: Widersprüche in der Charakterzeichnung, Widersprüche sachlicher Art und Widersprüche in der Aussprache von Eigennamen.

Auf einen Widerspruch in der Charakterzeichnung in „Sir John van Olden Barnavelt" hat Lawrence[44] hingewiesen; der Höfling Fletcher, der an das göttliche Recht der Könige glaubte, zeichnete Barnavelt als einen Schurken, der freisinnig-ungebundene Massinger sah in ihm einen Helden, sodass also die Gestalt völlig auseinanderfällt. In „The Dumb Knight" ist, wie Joseph Quincy Adams jr.[45] gezeigt hat, der Charakter des Lord Alphonso in Haupt- und Nebenhandlung, die von verschiedenen Verfassern herrühren, ganz ungleichförmig entwickelt. Im „Pericles" ist die Gestalt der Marina laut Harry T. Bakers Untersuchungen[46] widerspruchsvoll gezeichnet.

Widersprüche sachlicher Art sind nicht selten. S. Hickson[47] hat einen solchen Widerspruch in „The Two Noble

---

[44] W. J. Lawrence: Pre-Restoration Stage Studies, 1927, p. 358.
[45] J. Q. Adams, Jr.: „Every Woman in Her Humor" and „The Dumb Knight". MPh 10, 1912/13, pp. 413—432.
[46] H. T. Baker: The Authorship of „Pericles", v. 1, 1—101. MLN 22. 1907, p. 222.
[47] Siehe TNSS Series I, No. 1, Anhang p. 38. 1874.

Kinsmen" entdeckt; in der Szene II, 1 behauptet die Schliesserstochter von den Gefangenen: „they eat well, look merrily, discourse of many things, but nothing of their own restraint and disasters", die nächste Szene jedoch, die in den Kerker führt, zeigt, dass gerade das Gegenteil von dem der Fall ist, was die Schliessertochter ausgesagt hatte. Wie Mary Leland Hunt[48] gezeigt hat, nennt in „Westward Ho" Mistress Justiniano ihr Heim ihr „own Paradise" gerade zu der Zeit, als der liebe Gatte ihr das Dach über dem Kopf verkauft und sie auf die Strasse gesetzt hat. R. Boyle[49] stellte fest, dass in den „Travels of the Three English Brothers" die Handlung in dem einen Teil in die Zeit der Elisabeth verlegt ist, sonst hingegen in die Zeit Jakobs.

Mitunter kommt es vor, dass einzelnen Personen verschiedene Namen oder Stellungen zugewiesen werden. So wird in „The Knight of Malta" Zanthia einmal mit dem Namen Abdella angeredet[50]. In „The Honest Man's Fortune" wird Lamira an einer Stelle Annabella genannt, und in demselben Stück wird La-Poop einmal als „sea-captain" eingeführt, ein andermal als „land-captain"[51].

Besonders häufig jedoch sind Widersprüche in der Aussprache oder Betonung von Eigennamen. Diese Widersprüche werden durchweg durch die metrische Struktur ans Licht gebracht. Sie sind besonders von Boyle[52] herausgestellt worden. In „The Two Noble Kinsmen" wird der Name Pirithous von Fletcher viersilbig gesprochen, von dem andern Autor, den Boyle mit Massinger identifiziert, dreisilbig. In demselben Stück hat der Name Theseus bei Fletcher drei Silben, bei seinem Mitarbeiter zwei. In „The Spanish Curate" wird Bartolus von Massinger auf der ersten, von Fletcher auf der zweiten Silbe betont. In „The Parliament of Love" und in „The

---

[48] M. L. Hunt: Thomas Dekker. Columbia University Studies in English, New York 1911, p. 107.

[49] R. Boyle: On Wilkins's Share in the Play called Shakspere's „Pericles". TNSS 1880—1885, Part II, p. 327.

[50] R. Boyle: Beaumont, Fletcher and Massinger. ESt 8, 1885, p. 47.

[51] E. H. C. Oliphant: The works of Beaumont and Fletcher. ESt 15, 1891, p. 328.

[52] R. Boyle: On „Massinger and ‚The Two Noble Kinsmen'." TNSS 1880—1885, Part II, pp. 379—380. Derselbe: Beaumont, Fletcher and Massinger. ESt 8, 1885, p. 47.

Little French Lawyer" betont Massinger Dinant auf der letzten, Fletcher auf der ersten Silbe.

Freilich ist Boyles Argumentierung nicht immer ganz einwandfrei. In „The Knight of Malta" wird der Name Gomera für gewöhnlich auf der vorletzten Silbe betont, eine Betonung, die nach Boyle auf Beaumont und Fletcher deutet. Nur an einer Stelle, die von Massinger stammen soll, will Boyle Gomera auf der drittletzten Silbe betonen. Es handelt sich da um die beiden Verse:

„Why, what have you done for me? — Made Gomera
As truly miserable, as you thought him happy"[53].

Die natürliche Lesart wäre:

„Why, what have you done for me? — Made Gomera".

Boyle findet jedoch, dass der Vers in dieser Betonung sich wie an den Fingern abgezählt anhört. Er möchte daher betonen:

„Why what have you done for me? — Made Gomera".

Da der Vers jetzt sechs Hebungen aufweist, schlägt er vor, entweder das „why" als belanglos zu streichen oder über das „have you" hinwegzulesen[54]. Derartige Gewaltstückchen können die gewünschte Betonung natürlich nicht plausibel machen.

In „The Woman-Hater" wird der Name Lazarillo teils auf der drittletzten, teils auf der vorletzten Silbe betont. Beide Varianten sind durch Versbau oder Reim gestützt. Boyle möchte annehmen, dass die Proparoxytona auf Beaumont deuten, die Paroxytona auf seinen unbekannten Mitarbeiter[55]. Nun findet sich aber in einer Szene, die von Beaumont stammen soll, die Betonung auf der vorletzten. Dort stehen nämlich die Verse:

„Attend us, Lazarillo; we do want
Men of such action, as we have received you
Reported from your honorable friend".

Diese abweichende Betonung liesse sich auf zweierlei Weise erklären: entweder die Szene stammt nicht von Beaumont, oder Widersprüche in der Aussprache von Eigennamen sind als Unterscheidungskriterium nicht brauchbar. Derartige Schlüsse will Boyle jedoch nicht ziehen; er drückt sich viel-

[53] IV, 1, 51.
[54] ESt 8, 1885, p. 46.
[55] ESt 7, 1884, pp. 76—77.

mehr mit der Ausrede, die ersten drei Worte seien „meant for prose". Dass die Worte „we do want", die mit dem folgenden Vers durch Enjambement verbunden sind, dann völlig in der Luft hängen bleiben, kümmert ihn nicht weiter.

Für „Pericles" hat Harry T. Baker[56] Verschiedenheit in der Aussprache des Namens Mytilene nachgewiesen. Während dieser Name in den angeblich von Shakespeare stammenden Teilen stets viersilbig erscheint, lässt der andere Dramatiker das End-e verstummen, so dass das Wort dreisilbig wird.

Nun wäre einiges Grundsätzliche über die Verwendbarkeit des Widerspruchs als Trennungskriterium zu sagen. Zweifellos steht er sehr tief im Kurs. Wilhelm Horn[57] hat darauf hingewiesen, dass Widersprüche im Wesen des dichterischen Schaffens begründet sind und dass viele Werke Widersprüche aufweisen, die bestimmt von einem Verfasser stammen, z. B. der „Don Quijote" und die Novellen des Cervantes, Schillers „Don Carlos", Shakespeares „Othello", Thackerays „Newcomes", Defoes „Robinson Crusoe", Ariosts „Orlando furioso", Scheffels „Ekkehard". Er hat vor allem die auf Macbeth zu beziehenden Worte „He has no children" angeführt, die mit der Aussage der Lady Macbeth, dass sie Kinder gesäugt habe, nicht in Einklang zu bringen sind. Solche Widersprüche können nicht als Trennungskriterien gewertet werden. Es ist klar, dass bei einer so grossen Masse von Vorstellungen, wie sie der schaffende Dichter hat, die Einzelvorstellung leicht einmal in Vergessenheit geraten kann, sodass der Widerspruch in einem einfachen „errare est humanum" seine Erklärung findet.

Trotzdem darf der Widerspruch als Trennungskriterium nicht in Bausch und Bogen verdammt werden. Es gibt Widersprüche von einer Art, die sich nicht auf die Vergesslichkeit eines Schaffenden zurückführen lassen. Jene weltanschaulich fundierte Diskrepanz in der Gestaltung des Staatsmannes Barnavelt durch Fletcher und Massinger z. B. ist ein Widerspruch, wie er niemals einem einzigen Autor hätte unter-

[56] MLN 22, 1907, p. 223.

[57] W. Horn: George Gissing über das dichterische Schaffen. Archiv 137, pp. 27—32. Derselbe: Zu einem Beispiel von „künstlerischer Fiktion" in Shakespeares Macbeth. Archiv 145, pp. 213—222. Derselbe: Die Kinder des Macbeth. Archiv 154, pp. 275—276.

laufen können. Solche Widersprüche sind als Trennungskriterien brauchbar. Ihr Daseinsbereich beschränkt sich jedoch, wie es scheint, ausschliesslich auf die Charaktergestaltung. Und auch hier können natürlich nur Unterschiede in der Grundlage nicht aber in Einzelheiten, ausschlaggebend sein.

Für Widersprüche sachlicher Art gilt im allgemeinen das von Horn ausgeführte. Am allerwenigsten beweiskräftig dürften Unterschiede in der Aussprache von Eigennamen sein. Ganz abgesehen davon, dass es sich in den zitierten Beispielen stets um Namen aus fremden Sprachen handelte, über deren Aussprache und Betonung sich die Dramatiker selbst wahrscheinlich gar nicht im klaren waren, passen sich diese Namen einfach der metrischen Struktur an. Es sei nur im Anschluss an Baker[58] darauf hingewiesen, dass auch Shakespeare im „Othello" die beiden Formen Desdemona und Desdemon nebeneinander verwendet, lediglich aus Rücksichtnahme auf den Vers.

An sechster Stelle wäre ein Spezialfall zu verzeichnen, das Drama „Alphonsus, Emperor of Germany". Hier ist auf Grund eines sehr interessanten internen Kriteriums auf Zusammenarbeit geschlossen worden. Als Hauptautor des Stückes kommt Chapman in Frage, doch verblüfft der Dialog durch eine erstaunliche, Chapman nicht zuzutrauende Kenntnis der deutschen Sprache, die die Annahme notwendig zu machen scheint, dass er bei Abfassung des Dramas durch einen Deutschen oder jemanden, der die deutsche Sprache beherrschte, unterstützt worden ist. Betreffs der Einzelheiten sei auf den speziellen Teil verwiesen, wo das Drama eingehender behandelt wird.

Zum Schluss wäre noch zu sagen, dass bei weiterem methodischem Ausbau die Schallanalyse sich möglicherweise zu einem brauchbaren ergänzenden Kriterium in Fragen der Zusammenarbeit auswachsen kann.

Hier dürfte nun der Ort sein, Stellung zu nehmen gegenüber externer und interner Kritik.

---

[58] MLN 22, 1907, p. 223. Weitere Beispiele für die Freiheit, mit der Shakespeare hinsichtlich der Aussprache von Eigennamen arbeitet, bringt Ernest P. Kuhl, PMLA 40, 1925, p. 556.

E. H. C. Oliphant[1] hat die Forscher auf dem Gebiet des elisabethanischen Dramas in zwei Klassen geteilt: die einen, die die externen Zeugnisse den Ausschlag geben lassen, und die andern, die den internen Befund als massgebend erachten. Externisten und Internisten könnte man sie nennen. Als geradezu radikaler Externist muss William J. Lawrence angesprochen werden. Seine Forschung basiert fast ausschliesslich auf externen Fakten, und er hat nur ein verständnisloses Hohnlächeln übrig für jene „latterday analysts of old collaborated plays, whose habit it is to base on stylistic analogies, iterations of phrase, and what not"[2]. Wohin dies ungerechte Ignorieren interner Kritik führt, weiss jeder, der mit den wankenden Hypothesengebäuden des amerikanischen Gelehrten bekannt geworden ist.

Zu den Internisten dürfte der Opponent von Lawrence, E. H. C. Oliphant, zu rechnen sein. Er hat seine Haltung gegenüber der externen Kritik klipp und klar formuliert und ist mit warmen Worten für interne Forschung eingetreten: „it will be a sad day for scholarship when study of the plays themselves and the several styles that go to their making is cast aside in favor of a dry-as-dust research for exterior facts or a magnification of the details of production"[3]. Angesichts dieses eindeutigen Bekenntnisses berührt es einigermassen sonderbar, wenn Oliphant an anderer Stelle[4] seine Zugehörigkeit zu den Internisten nicht wahr haben möchte und sich zu den Externisten rechnen zu können glaubt. Es wird schwer fallen, bei der Lektüre eines Oliphantschen Werkes wie des über Beaumont und Fletcher den Eindruck zu gewinnen, dass er externe Zeugnisse den Ausschlag geben lässt, vielmehr wird man gerade bei ihm in weitem Umfange von einer Hegemonie interner Kritik zu reden geneigt sein. Aber vielleicht ist die von Oliphant vollzogene Eingliederung gar nicht als induktiv erzieltes Resultat seiner Forschungsarbeit zu deuten, sondern eher als deduktives Postulat eines nicht verwirklichten Programms.

---

[1] E. H. C. Oliphant: The Plays of Beaumont and Fletcher, 1927, p. 12.
[2] W. J. Lawrence: Pre-Restoration Stage Studies, 1927, p. 345.
[3] PhQu 8, 1929, p. 9.
[4] The Plays of Beaumont and Fletcher, 1927, p. 12.

Wunder nehmen muss auch eine weitere Bemerkung Oliphants. Er sagt: „If I find myself arriving at a view that is in opposition to the external evidence, I consider very carefully the value of that evidence, and, if I find it strong, and irreconcilable with my opinion, I conclude that I am mistaken"[5]. Dieses Verfahren bedeutete, allgemein in die Praxis umgesetzt, eine Vormachtstellung der externen Kritik beinahe um jeden Preis. Denn die Anerkennung externer Zeugnisse als „strong evidence" hängt in erheblichem Umfange von individuellem Ermessen ab. Der internen Kritik blühte somit das schöne Los, entweder vor der externen fast bedingungslos Kotau zu machen oder zum Teufel gejagt zu werden. Und damit wäre es um ihre Daseinsberechtigung für die Bestimmung der Verfasserschaft getan.

Es klafft ein eigenartiger Zwiespalt zwischen Oliphants Postulierung der Oberhoheit externer Kritik und seiner warmen Befürwortung interner Forschung. Er vergleicht jene Kritiker, die an die Bedeutung interner Kriterien nicht glauben wollen, mit unmusikalischen Leuten, die zwischen Beethoven und Debussy keinen Unterschied gewahren. So wie man diesen kein Urteil über Musik zubilligen könnte, so jenen keins über Verfasserschaftsfragen. Schön, sei das Bild beibehalten. Man stelle sich Oliphants Verlegenheit vor, falls er etwa in ein Konzert geriete, wo ein frevlerischer Setzer folgende Nummer auf dem Programmzettel verbrach: „Neunte Symphonie . . . von Debussy." Der Programmzettel ist jedenfalls „strong evidence", und so müsste denn Oliphant tatsächlich die „Neunte" als ein Werk Debussys über sich ergehen lassen, aller inneren Erkenntnis zum Trotz.

Man sollte meinen, dass es schlimm steht um die Verwendbarkeit der internen Kriterien, wenn ein Forscher, dessen Lebensarbeit zum grossen oder grössten Teil in der Anwendung eben dieser Kriterien besteht, so gering von ihnen denkt und so wenig Zutrauen zu den Ergebnissen seiner Forschung besitzt. Doch vielleicht lässt sich dieser Mangel an Zutrauen rein psychologisch aus einer individuellen Veranlagung Oliphants erklären, nämlich aus seiner etwas zu vorschnellen Entschlussfreudigkeit in Fragen der Verfasserschaft

[5] E. H. C. Oliphant: The Plays of Beaumont and Fletcher, 1927, p. 12.

eines Dramas. Er ist stets mit einem Vorschlag bei der Hand. aber auch stets bereit, diesen Vorschlag wieder zurückzuziehen, um einen anderen an seine Stelle zu setzen. Das Eingestehen von Irrtümern und Meinungsänderungen ist ein durchgehendes Charakteristikum in Oliphants Werk. Vielleicht ist es nur als Reaktion darauf zu werten, dass Oliphants Aeusserungen nicht in ausreichendem Masse von Ueberzeugung getragen sind, wenn er sich so offenkundig bemüht, in externer Kritik einen Halt zu finden.

Externe Forschung wird kaum imstande sein, zu nennenswerten neuen Erkenntnissen auf dem Gebiet der Zusammenarbeit zu verhelfen. Wenn anders ein Fortschritt möglich sein soll, muss ihn in erster Reihe interne Kritik bringen. Sie hat erstens die Aufgabe, externe Bekundungen nachzuprüfen, und zweitens, in Ermangelung externer Zeugnisse selbständig zu Ergebnissen zu gelangen. Von ihr muss der Impuls zu weiterer Forschung ausgehen. Ihr gehört die Zukunft.

Teildruck.

Die vollständige Arbeit erscheint als Heft II der „Beiträge zur Anglistik", herausgegeben von E. von Schaubert, Breslau, Verlag Trewendt & Granier.

Lebenslauf.

Ich, Alexander Fritz Ernst T i e g s, evangelischer Konfession, bin geboren am 26. Mai 1908 zu Berlin-Schöneberg als Sohn des Kaufmanns Johannes Tiegs und seiner Gattin Agnes, geb. Gebauer. Ich besuchte in Berlin-Schöneberg das Werner-Siemens-Realgymnasium und das Prinz-Heinrichs-Gymnasium, in Breslau das Johannes-Gymnasium. Nach Erreichung der Obersekundareife erlernte ich vom 1. April 1923 bis 31. März 1925 das Bankfach bei der Darmstädter und Nationalbank K.G.a.A., Filiale Breslau. Von Ostern 1925 bis Michaelis 1926 bereitete ich mich privatim auf die Reifeprüfung vor, die ich am 23. September 1926 als Extraneer am König-Wilhelms-Gymnasium zu Breslau bestand.

Mein Hochschulstudium erstreckte sich im wesentlichen auf Anglistik, Romanistik, Germanistik und Philosophie und erfolgte an den Universitäten Breslau, Freiburg, Berlin und Paris. Das philologische Staatsexamen bestand ich am 19. Februar 1932 in Breslau. Seit dem 11. April 1932 befinde ich mich im Staatsdienst.

Für Anregung und freundliche Förderung der vorliegenden Arbeit schulde ich wärmsten Dank Frau Professor Dr. Else v. Schaubert. Meine übrigen akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten: Baur, Brandl, Breuer, Brie, Buchgeister, Chiusawo, Dibelius, Drescher, Eckhardt, Gamillscheg, Gautier, Geiss, Greiner Heiss, Hönigswald, Horn, Kapp, Kauter, Kühnemann, Landsberger, Marcus, Meißner, Merker, Michael, Morize, Neckel, Neubert, Palgen, Pender, Petersen, Ranke, Reuning, Scharp, Schmidt, Siebs, Stefanski, Steller, Sütterlin, Wachholder, Wilhelm, Witkop, Yates. Ihnen allen darf ich hier meinen Dank aussprechen.